


**MAGDALENA OCHNIAK** <https://orcid.org/0000-0001-6607-3067>

Uniwersytet Jagielloński

SCRIPTOR LUDENS: STRATEGIA TWÓRCZA WIKTORA PIELEWINA

SCRIPTOR LUDENS: VIKTOR PELEVIN'S CREATIVE STRATEGY

The aim of this article is to assess the attitude of the contemporary Russian writer Viktor Pelevin towards readers and literary world in the context of the theses put forward by Johan Huizinga in his book *Homo ludens*. As the Dutch researcher points out in his paper, "Play is a culture's attribute, which precedes, accompanies, and penetrates it from the very beginning." Pelevin, on the other hand, by concealing himself from readers and meticulously separating his personal and professional life, engages — in the opinion of the author of this paper — in a peculiar game with his readers and critics, which is described by the expression used in the title: "scriptor ludens."

Keywords: contemporary Russian literature, game/play in literature, creative strategy, postmodernism

Podejście Wiktora Pielewina (ur. 1962) do pisarstwa i szeroko pojmowanego życia literackiego można z całą pewnością określić jako zindywidualizowane i nowatorskie. Wydawać by się mogło, że typowy współczesny pisarz, aby zwiększyć swą popularność na czytelnickim rynku, powinien chętnie uczestniczyć we wszelkiego rodzaju spotkaniach promocyjnych dotyczących własnej twórczości, udzielać wywiadów, angażować się w kulturotwórcze przedsięwzięcia, nieustającą obecnością podsycać zainteresowanie odbiorców. Pielewin obrał jednak diametralnie odmienną drogę. Chyba żaden inny współczesny pisarz tak pilnie jak on nie strzeże swej prywatności i tak silnie nie ogranicza pozaliterackich kontaktów z czytelnikami. Z tego też powodu przez całe lata wokół jego osoby oraz sposobu bycia narosło wiele plotek i mitów, z których bodaj najbardziej absurdalnym był mit głoszący, że Wiktor Pielewin to pseudonim artystyczny nawet nie jednego, lecz całej grupy pisarzy współtworzących zbiorowy projekt literacki. Tej dość ważkiej tezie o nieistnieniu osoby o takim nazwisku przeczą opinie jego kolegów ze studiów czy też

samych wykładowców, do których Pielewin uczęszczał na zajęcia zarówno w Moskiewskim Instytucie Energetycznym jak i w Instytucie Literackim im. Maksima Gorkiego. Przeczy także rejestr indywidualnych przedsiębiorców prowadzących w Moskwie działalność gospodarczą: dziennikarzom skrzętnie gromadzącym najdrobniejsze fakty z życia pisarza udało się wytropić w elektronicznych bazach danych informację, że w 2018 roku osoba o takim nazwisku zarejestrowała indywidualną działalność gospodarczą w formie twórczości artystycznej („деятельность в области художественного творчества”). Ironicznie można by stwierdzić, że w czasach współczesnych trudno o bardziej prawdziwy dowód na czyjeś istnienie niż opłacanie podatków.

Gdy jego utwory zaczęły pojawiać się na rynku czytelnicy i zyskiwać stopniowo wiernych odbiorców, nikt nie kojarzył jeszcze ani osoby, ani wizerunku autora, choć liczne nagrody literackie przyznane za pierwsze publikacje¹ podsycały zainteresowanie debiutującym pisarzem. Jednak mimo czytelnicy nadziei na spotkanie z nowym twórcą, autor nigdy oficjalnie i publicznie nie zabierał głosu na swój temat, nie dementował nawarstwiających się plotek (niektórzy uważają nawet, że pisarz sam je celowo rozsiewa), nie rozmawiał z przedstawicielami mediów, niezwykle rzadko udzielał wywiadów. Dzięki takim zabiegom przez wiele lat nawet jego dokładna data urodzenia nie była znana potencjalnym biografom. Osoby, które próbują zebrać choć garść najnowszych informacji na temat pisarza, zdobyć jego nową fotografię lub dowiedzieć czegokolwiek o nim, rozbijają się o kompletny brak informacji. Pracownicy wydawnictwa „Eksmo”, we współpracy z którym od 2006 roku Pielewin nieprzerwanie publikuje swoje bestsellery, odmawiają udzielania jakichkolwiek informacji na jego temat. Agencja², która trzyma pieczę nad prawami autorskimi do utworów Pielewina i odpowiada w tej kwestii za kontakt z mediami czy potencjalnymi tłumaczami utworów, potwierdza istnienie Pielewina jako pisarza i ich klienta, jednocześnie informując, że nie ma

¹ W ciągu czterech lat, jakie upłynęły od debiutanckiej publikacji, czyli króciutkiego opowiadania *Колдун Игнат и люди* (1989), jego utwory — opowiadania *Реконструктор* i *Бубен Верхнего мира* opowieści *Затворник* i *Шестипалый*, *Принц Госплана*, powieść *Омон Ра* oraz zbiór opowiadań *Синий фонарь* — zostały nagrodzone przez różne literackie gremia aż osiem razy. Do roku 2021 wykaz nagród powiększył się o 15 kolejnych wyróżnień.

² Adres podstrony Agencji FTM (Агентство ФТМ, ЛТД) z danymi biograficznymi i bibliograficznymi o pisarzu: <http://www.litagent.ru/clients/author/966> (16.10.2021).

prawa wypowiadać się na jego temat³. A zatem i pisarz i jego współpracownicy biorący udział w procesie wydawniczym „bestsellerów”, skrywając osobę Wiktora Pielewina przed odbiorcami, skrzętnie oddzielając jego życie prywatne od zawodowego, prowadzą — w moim przekonaniu — szczególnego rodzaju grę z czytelnikami i krytykami jego twórczości. Dlatego też w pełni umotywowane jest pojawiające się tu określenie *scriptor ludens* — jako próba nazwania strategii Wiktora Pielewina. Chodzi rzecz jasna zarówno o postawę wobec świata literackiego, odbiorców, jak i sposób tworzenia i udostępniania dzieł czytelnikom.

Łaciński termin *scriptor ludens* stosowany jest tu z braku jego precyzyjnego i jednoznacznego odpowiednika w polszczyźnie. Rzeczownik *ludus*, któremu w języku rosyjskim odpowiada słowo *игра*, a w języku angielskim *play* nie ma w języku polskim jednowyrazowego pełnego ekwiwalentu. Najczęściej odpowiadają mu, w zależności od kontekstu, dwa określenia: *gra* oraz *zabawa*. Dodatkowym utrudnieniem jest tu także fakt, że w żadnym ze słowników języka polskiego nie znajdziemy formy przymiotnikowej od rzeczownika *gra*⁴.

³ В. Смыслов, *Вите надо выйти* <https://theblueprint.ru/culture/personality/pelevin-segodnya> (16.10.2021).

⁴ Na stronie poradni językowej Uniwersytetu Wrocławskiego czytamy: „Przymiotnika *growy* nie znajdziemy w żadnym słowniku języka polskiego, ale w wypowiedziach osób zainteresowanych problematyką gier komputerowych pojawia się często. Jednak i tam jego poprawność budzi wątpliwości, czego dowodem są liczne dyskusje internetowe, pytania do poradni językowych oraz zapisywanie tego wyrazu w cudzysłowie. Nie polecam więc używania przymiotnika *growy* w tekstach oficjalnych, np. prasie ogólnopolskiej, ale w środowisku graczy z pewnością będzie żył swoim życiem...”. Podobnie negatywnie o próbach tworzenia przymiotnika wypowiada się językoznawczyni Ewa Kołodziejek z Uniwersytetu Szczecińskiego specjalizująca się w lingwistyce kulturowej i języku subkultur: „[...] w polszczyźnie nie ustabilizował się przymiotnik pochodzący od rzeczownika ‘gra’. Nie oznacza to, rzecz jasna, że nie ma możliwości ani potrzeby tworzenia takiego słowa. Potrzeba jest, bo gry wszelkiego rodzaju [...] weszły gwałtownie w obszar współczesnej kultury (i rozrywki) już chyba na stałe. Więc i przymiotnik jest potrzebny. System słowotwórczy polszczyzny przewiduje różnorodne możliwości tworzenia przymiotników odrzeczownikowych. Z trzech dotychczasowych propozycji: ‘growy’, ‘gierczany’ i ‘gierski’ pierwszy ma największe szanse na to, by go norma językowa zaaprobowała, bo on już w zwyczaju językowym faktycznie jest (23 300 notowań w googlach). ‘Gierczany’ wywodzi się raczej od rzeczownika ‘gierka’ (a nie o “gierki” tu przecież chodzi), ‘gierski’ zaś — choć zbudowany zgodnie z modelem słowotwórczym — wygląda na okazjonalizm. Tak więc zostaje ‘growy’, który na razie brzmi dziwnie i niejedyn Polak wypowie się o nim z dezaprobatą, zanim się ten nowy wyraz w polszczyźnie upowszechni. [...] Jedno jest pewne: nowe zjawisko

Skąd jednak pomysł, by aspekt gry/zabawy/ludyczności, wskazać jako istotny element twórczej strategii Wiktora Pielewina? Przede wszystkim stąd, że sama ludyczność jest bardzo często uznawana za immanentny składnik literatury postmodernistycznej⁵, do którego to nurtu większość historyków literatury skłonna jest przypisać twórczość Pielewina⁶. Przykładowo Irina Skoropanowa⁷ zalicza go do trzeciej fali postmodernistów (m.in. wraz z Borysem Akuninem). Wśród postmodernistów lokują także Pielewina takie literaturoznawcze autorytety jak Mark Lipowiecki czy Wiaczesław Kuricyn. Lipowiecki w jednej ze swych sztandarowych publikacji wspomina także, co jest dość istotne dla moich rozważań, że kategoria „gry/zabawy” jest silnie związana z poetyką postmodernizmu: „трудно найти теоретика, который не связывал бы с категорией игры наиболее существенные представления о постмодернистской поэтике”⁸. Natomiast sam pisarz stwierdził w jednym z wywiadów, że postmodernizm to „nie jego działka” — „Это не моя клетка, у меня нет ни малейшего намерения (ха-ха!) в нее забираться”⁹. Mimo tak otwartej deklaracji autora, trudno nie zgodzić się ze stwierdzeniem, że w jego utworach obecne są chwytły charakterystyczne dla postmodernistycznej poetyki. Dostrzega je dość wyraźnie Galina Iszymbajewa. Analizując jedną z powieści Pielewina, odnotowuje ona nie bez racji, że pisarze postmoderniści z łatwością posługują się ironią i pa-

kulturowe musi być jakoś nazwane, a jeśli ustabilizowane formy nie wystarczają, trzeba utworzyć nową. Przewiduję, że będzie to przymiotnik 'growy'”. Patrz: <http://altergranie.wordpress.com/2008/01/06/jednak-growy/> (16.10.2021).

⁵ Inne jej wyznaczniki to: intertekstualność (cytaty, aluzje, zapożyczenia), eklektyzm (współlistnienie różnych stylów, gatunków), demonstracyjna „literackość” dzieła (odślanianie pisarskiego warsztatu, autotematyzm), traktowanie dzieła jako produktu nieskrępowanej wyobraźni artysty (stąd irracjonalizm, chaos, łamanie rozmaitych tabu). Wszystkie wymienione tu określenia są bezsprzecznie cechami pisarstwa Pielewina. Odnajdziemy je zarówno we wczesnych jego opowiadaniach, jak i późniejszych powieściach.

⁶ Poza postmodernizmem równie często przywoływane są w kontekście jego twórczości terminy: konceptualista, dekonstrukcjonista, klasyk czy (fantastyczny) realista.

⁷ И. Скоропанова, *Русская постмодернистская литература. Учебное пособие для студентов филологических факультетов вузов*, Флинта–Наука, Москва 2001.

⁸ М. Липовецкий, *Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики*, Уральский государственный педагогический университет, Екатеринбург 1997, s. 18.

⁹ Д. Тойшин, *Интервью со звездой*, <http://pelevin.nov.ru/interview/o-toish/1.html> (13.10.2021).

rodzią, zaś postmodernistyczna „patchworkowa” estetyka budowana jest przede wszystkim w oparciu o kategorię gry/zabawy:

Писатели-постмодернисты, для которых мир есть «текст», а деятельность человека — бесконечная «языковая игра», следуют специфическим правилам организации письма и обнажают приемы художественно-поэтических средств классической словесности, чтобы передать свое представление о хаотичности непознаваемого безграничного мира — «текста». Они иронически сопоставляют «текстовые модели» прошлого, делают ставку на пародийный модус повествования и дают эстетическую переоценку всей «досовременной» культуре. [...] Иными словами, краеугольным камнем постмодернистской «эстетики лоскутного одеяла» становится «игра», доминантой постмодернистского творчества — игровая полисемантика, главным постмодернистским приемом — игровая полистилистика¹⁰.

Nie inaczej interpretuje twórczość Piewlina polska badaczka, Ewa Pańkowska. W monografii poświęconej interpretacjom powieści Piewlina w kontekście postmodernistycznym zauważa ona, że:

Twórczość Piewlina doskonale wpisuje się w ogólną definicję i program postmodernizmu obejmującego kulturę pluralistyczną, wymieszaną, wielogłosową, łączącą różne poziomy i języki, mediującą między sferą elitarności i nieelitarności, wyczuloną na sztuczność, teatralność, grę konwencjami, chętnie posługującą się mistyfikacją, ironią, parodią [...]. Nieodłącznym elementem utworów Piewlina są gry i zabawy słowne, kalambury (słowa „zabawa” i „gra” należą do kluczowych pojęć postmodernizmu)¹¹.

Z kolei Grzegorz Szymczak w artykule zatytułowanym *Wiktor Piewlin: zabawa w postmodernizm* podkreśla, że satyrę Piewlina traktować należy jako „grę retoryczną”. Szymczak, analizując wcześnie dzieła pisarza, dochodzi bowiem do wniosku, że jego twórczość „z jednej strony często przybiera formę gry z czytelnikiem i dostarcza mu rozrywki, co jednak nie wyklucza treści zaangażowanych intelektualnie i społecznie, przybranych w satyryczną szatę, podszytą warstwą ironii”¹². A zatem Piewlinowska gra/zabawa nie jest zwyczajną literacką uciechą, lecz grą o zdecydowanie głębszym wydźwięku.

¹⁰ Г. Ишимбаева, „Чанаев и Пустота”: постмодернистские игры Виктора Пелевина, „Вопросы литературы” 2001, nr 6, s. 315.

¹¹ E. Pańkowska, *Powieści Wiktora Piewlina. Kontekst postmodernistyczny. Interpretacje*, Wydawnictwo Prymat Mariusz Śliwowski, Białystok 2016, s. 302.

¹² G. Szymczak, *Wiktor Piewlin: zabawa w postmodernizm*, „Studia Rossica XII”: *Literatura rosyjska na rozdrożach dwudziestego wieku*, red. W. Skrunda, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2003, s. 434.

Jakie zatem aspekty twórczej strategii Pielewina-postmodernisty możemy uznać za ludyczne? Aby w pełni odpowiedzieć na to pytanie, należy zacząć rzecz jasna od zdefiniowania samej kategorii „ludyczności”. Jeden z powszechnie dostępnych słowników interesujące nas tu kluczowe pojęcie definiuje w następujący sposób:

Ludyczność [od łac. ludus — gra, zabawa], cecha różnych zjawisk kultury popularnej, oznaczająca spontaniczne służenie zabawie, rozumianej jako świętowanie, sposób spędzania wolnego czasu. Zachowania ludyczne przeciwstawiają się temu, co oficjalne, powszechnie obowiązujące, dostępne jedynie elicie; odwracają przyjęty system wartości kulturowych. Ludyczność odnosi się także do gatunków literackich i wypowiedzi: często łączy się z przekroczeniem panujących konwencji, wyjściem poza wzorce publicznego wypowiedzania się [...]. Teksty ludyczne we właściwy sobie sposób organizują przestrzeń, w której się rozgrywają [...]. Ludyczność jest zjawiskiem często spotykanym w folklorze i literaturze ludowej¹³.

Ludyczność jako właściwość literatury pięknej polega więc na zacieraniu granic między sztuką wysoką i niską, wykorzystywaniu elementów masowej kultury (prasa, telewizja, internet, reklama z ich specyficznymi idiolektami) — co zdaniem badaczy z bardzo dobrym skutkiem Pielewin czyni w swych utworach. Jak zauważa Siergiej Kibalnik, współautor rosyjskojęzycznej monografii poświęconej strategiom literackim Wiktora Pielewina¹⁴, pisarz czerpie pełnymi garściami z możliwości oferowanych przez pop-art, co przejawia się przede wszystkim w interakcji literatury z różnymi formami kultury masowej (teksty reklamowe, wideoklipy, programy telewizyjne, seriale, anegdoty), intertekstualnych związkach prozy Pielewina z zachodnią literaturą oraz „dekonstruowaniu” rosyjskiej klasyki¹⁵. Do kategorii chwytów zaczerpniętych z pop-artu Siergiej Kibalnik zalicza ponadto: ukierunkowanie na sukces komercyjny, prezentowanie degradacji społeczeństwa, atrofie poczucia rzeczywistości, preferowanie wirtualnej rzeczywistości zamiast realnego istnienia, balansowanie na granicy absurdu i ironii¹⁶. Inną odnotowaną przez Kibalnika literacką strategią jest posługiwanie się techniką kolażu oraz remake’u¹⁷. Dzieła Pielewina to zdaniem rosyjskiego literaturoznawcy specyficzna „martwa

¹³ E. Szczęsna (red.), *Słownik pojęć i tekstów kultury*, Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 2002, s. 164.

¹⁴ О. Богданова, С. Кибальник, Л. Сафронова, *Литературные стратегии Виктора Пелевина*, ИД „Петрополис”, Санкт-Петербург 2008.

¹⁵ Tamże, s. 16–18.

¹⁶ Tamże, s. 29–32.

¹⁷ Tamże, s. 26.

natura”, będąca autorskim zestawieniem różnorodnych artefaktów. Pielewin w jego przekonaniu to nowy typ autora-kreatora

[...] едва ли не единственный в современной русской литературе представитель типа писателя-«криэйтора», писателя, берущего на вооружение стратегию, пришедшую из рекламы и продиктованную рынком¹⁸.

Kibalnikowi wtóruje w tych poglądach Olga Bogdanowa, która w innym z rozdziałów ich wspólnej monografii zaznacza, że jednym z autorskich chwytów Pielewina jest także zamierzony postmodernistyczny chaos narracyjny¹⁹.

Jak sądzi wielu krytyków, Pielewin jednoczy także skrajne bieguny rosyjskiej literatury. Przykładowo zdaniem tokijskiego literaturoznawcy Mitsuyoshi Numano Pielewin, podobnie jak Haruki Murakami, jest pośrednikiem przerzucającym most ponad przepaścią, dzielącą dwa typy literatury — poważną i masową: „Оба они являются посредниками перекидывающими мостик через пропасть, разделяющую серьезную и массовую литературу”²⁰.

Dzieło sztuki w myśl postmodernistycznych tez jest więc rodzajem gry z odbiorcą. Gry, co istotne, o zmieniających się czy też trudnych do określenia zasadach. Aby jednak spróbować je scharakteryzować, należy sięgnąć do „epokowej”²¹ — jak ją określił jeden z badaczy — publikacji poświęconej zjawisku gry i zabawy w kulturze, czyli książki Johana Huizingi *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*²². Holenderski badacz zaproponował tu koncepcję powszechnie obecnego w kulturze elementu gry/zabawy. Koncepcję, która mimo upływu czasu jest nadal aktualna i popularna: „[...] zabawa jest wielkością daną kulturze, egzystującą przed samą kulturą, towarzyszącą jej i przenikającą ją od samego początku”²³. Badacz ten rzecz jasna nie włączał w aktywność *h o m o l u d e n s* wszelkich istniejących form gry/zabawy (jak na przykład gra w piłkę na szkolnym boisku), ogra-

¹⁸ Tamże, s. 27.

¹⁹ Tamże, s. 126.

²⁰ Por.: M. Нумано, *Тюкан сесэцу*, „Независимая газета” 2000, nr 232 (2294), 07.12.2000 http://www.ng.ru/kafedra/2000-12-07/3_tukan.html (24.10.2021).

²¹ Zob. B. Dobroczyński, *Gry i zabawy człowieka dorosłego w świecie popkultury: poglądy Rogera Caillos — pół wieku później*, w: A. Gałdowa (red.), *Psychologiczne i egzystencjalne problemy człowieka dorosłego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005, s. 145.

²² J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Aletheia, Warszawa 2007.

²³ J. Huizinga, *Homo ludens...*, s. 15.

niczając się jedynie do „zabaw natury społecznej” określanych przez niego jako „wyższe formy zabawy” — wynikające nie z oficjalnych nakazów, przymusów, zadań czy obowiązków, lecz ze swobodnego ludzkiego działania, którego w dowolnej chwili można zaniechać. Lektura książki Huizingi pozwala wyjawic immanentne cechy gry/zabawy, które — zestawione z wyrażeniem „proza Wiktora Pielewina” — stanowią cechy charakterystyczne tej prozy²⁴.

Zabawa jest więc, jak zauważa holenderski badacz, czynnością dobrowolną wykonywaną w ustalonym czasie i przestrzeni. Ma ona bezinteresowny charakter. Ponadto nie jest „zwyczajnym życiem” lecz jest „udawaniem”. Dokonywana jest dla płynącego z niej samej zadowolenia, upiększa więc i uzupełnia życie. Jest nieodzowna, służy kulturze, a nawet więcej — staje się kulturą. Posiada też w sobie element powtarzalności²⁵ — z chwilą zakończenia pozostaje w naszej pamięci i możemy ją powtórzyć. T e r e n, na którym się rozgrywa, może być wytyczony w sposób materialny lub tylko idealny (mentalny) — a więc przestrzenią gry mogą z powodzeniem stać się także karty utworu literackiego. Zabawa ma w sobie pewien porządek: należąc do dziedziny estetyki stara się być piękna, chce oczarować (jak i literatura). Nosi w sobie element napięcia. Podporządkowana jest regułom, których należy przestrzegać, nie wolno więc „psuć zabawy”. Co jeszcze istotne dla gry/zabawy — może ona swe działanie przenosić poza czas jej trwania. To oznacza, że po skończonej grze czy zabawie jej uczestnicy lub obserwatorzy mogą pozostawać wciąż pod jej urokiem, wpływem. Tak też i dzieje się z czytelnikami, którzy przez długi czas mogą trwać w zachwycie nad utworami ulubionego pisarza lub cierpliwie czekać na pojawienie się jego nowej powieści.

Pisząc o ludyczności, pamiętać należy też, że

[...] rezultat jakiegokolwiek gry lub zawodów jest ważny jedynie dla tych, którzy jako współuczestnicy bądź też jako widzowie [...] wkroczyli w sferę owej gry i przyjęli jej reguły²⁶.

Dla wszystkich pozostałych jest ona po prostu nieinteresującym zajęciem absorbującym innych ludzi. Integralnym elementem gry/zaba-

²⁴ Rozważania Huizingi na temat gry i zabawy jako elementu kulturowego referowane są tu i w kolejnych akapitach niniejszego artykułu na podstawie: J. Huizinga, *Homo ludens...*, s. 22–84.

²⁵ Tu i w kolejnych miejscach, jeżeli nie wskazano inaczej, podkreślenia moje — M.O.

²⁶ J. Huizinga, *Homo ludens...*, s. 84.

wy jest też zyskiwanie przewagi i wygrywanie. Samo zaś wygrywanie łączy się ze zdobyciem popularności, uznania czy zaszczytu. Mimo wspomnianych niematerialnych (a więc np. emocjonalnych) korzyści płynących z grania i wygrywania jako takiego — nieraz istotna jest także stawka, o jaką się gra. Może być ona symboliczna, ale może mieć też wymiar znacznie większy (np. finansowy). Ponadto „[...] społeczność graczy przejawia na ogół skłonność do trwałości, nawet z chwilą, gdy gra się już skończyła”²⁷ — zatem także pisarz pozostaje pisarzem w każdym momencie swego życia, a nie tylko w chwili tworzenia tekstu. Wydawać by się mogło, że stwierdzenie to stoi w sprzeczności z poglądami samego Pielewina. W jednym z nielicznych wywiadów stwierdził on bowiem, że lubi pisać, lecz nie lubi „być pisarzem”:

Вообще мне нравится писать, но не нравится быть писателем. А этого, к сожалению, все сложнее становится избегать. [...] Мне кажется, что очень большая опасность — когда «писатель» пытается жить вместо тебя самого. Поэтому я не особенно люблю литературные контакты. Я писатель только в тот момент, когда я что-то пишу, а вся моя остальная жизнь никого не касается”²⁸.

Słowa te, wskazujące na relację autora z odbiorcą, a więc jego zgodę lub brak zgody na jakikolwiek „pozatekstowy” kontakt z czytelnikiem, możemy z powodzeniem uznać za element twórczej strategii pisarza. Jak podkreślał bowiem Edward Balcerzan strategia literacka to system dyrektyw pisarskich uformowanych ze względu na faktycznego i współczesnego odbiorcę. Dzieło literackie „nie traci tu swojej rangi, bowiem stanowi prymarną formę działania strategii, która istnieje w dziełach i wyraża się poprzez dzieła”²⁹. Elementarną jednostką komunikacji literackiej jest zbiór dzieł danego autora, „przekaz wielotekstowy”, który podlega określonym dyrektywom, czyli strategiom³⁰.

Powszechnie wiadomo, że w analizowaniu sylwetki twórczej dowolnego autora zarówno nachalny biografizm, jak i próby omawiania dzieł w zupełnym oderwaniu od postaci twórcy to dwie skrajne strategie, prowadzące zwykle na manowce. Zazwyczaj uznaje się bowiem, że twórcę determinuje zawsze w jakimś stopniu jego biografia, może

²⁷ Tamże, s. 27.

²⁸ Е. Некрасов, *Интервью с Виктором Пелевиным*, <http://pelevin.nov.ru/interview/o-nekr/1.html> (16.10.2021).

²⁹ Е. Balcerzan, *Strategie i czytelnicy*, „Teksty” 1978, nr. 1, s. 4.

³⁰ Tamże, s. 3.

on więc tworzyć fikcyjne dzieło literackie w oparciu o własne realne doświadczenia.

Trudno w słowach Pielewina o tym, że jest on pisarzem wyłącznie w chwili, gdy tworzy tekst nie dostrzec skojarzeń z koncepcją Rolanda Barthesa, wyrażoną w eseju *Śmierć autora*. W przekonaniu tego czołowego teoretyka strukturalizmu

[...] pisanie to sfera neutralności, złożoności, nieprzejrzystości, w której znika nasz podmiot, negatyw, na którym niknie wszelka tożsamość, odnajdująca siebie w piszącym ciele³¹.

Według głoszonych przez Barthesa tez „współczesny Skryptor po-grzebał Autora”. Ów skryptor jako wewnętrzny podmiot w tekście

[...] rodzi się wraz ze swym tekstem; nie jest on obdarzony istnieniem, które wyprzedzałoby pisanie, nie jest też podmiotem, którego predykatem byłaby książka³².

Zdaniem Barthesa, gdy zaczyna się proces twórczy „znika nasz podmiot”³³.

Podobne myśli wyrażał Michel Foucault w słynnym paryskim wykładzie (1969) *Kim jest autor?*³⁴. Czytamy tam mianowicie, że

[...] umieszczając między sobą samym a swoim tekstem cały arsenał pisarskich chwytów, piszący podmiot pozbywa się znaków swej wyjątkowości i przez to wyróżnia go jedynie osobiwa forma nieobecności. Cechą zasadniczą jego pisarstwa staje się śmierć³⁵.

A więc „znikanie” autora jest integralną częścią procesu „pojawiania się” dzieła literackiego.

Skojarzenia z tezami obu francuskich uczonych są w kontekście twórczości Pielewina w pełni uzasadnione, ponieważ sam pisarz powtarzał, że dla czytelników chce pozostać wyłącznie autorem tekstów, stąd też za niezrozumiałe uznaje wszelkie pytania dotyczące jego życia

³¹ R. Barthes, *Śmierć autora*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1/2 (54–55), s. 247.

³² Tamże, s. 249.

³³ Tamże, s. 247.

³⁴ M. Foucault, *Kim jest autor?* w: Tegoż, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wyb. i opr. T. Komendant, przeł. M.P. Markowski, Aletheia, Warszawa 1999, s. 199–219.

³⁵ Tamże, s. 202.

prywatnego, próby ingerowania w nie i doszukiwania się podobieństw między jego życiem a losami bohaterów. W cytowanym tu już wywiadzie wspominał, także o tym, że niechęć do „bycia pisarzem” wynika stąd, iż ten ostatni może niejako zawłaszczyć życie autora-człowieka:

Если не следить за собой, то разрастается писательское эго [...]. Мне кажется, что очень большая опасность — когда ‘писатель’ пытается жить вместо тебя самого³⁶.

W przywoływanej na początku tego artykułu definicji ludyczności wspomniano, że ludyczność odnosi się także do gatunków literackich oraz sposobów wypowiedzi: przekracza konwencje, narusza normy, wychodzi poza ustalone wzorce. Ten aspekt pisarstwa Pielewina dość szeroko omawia w swej książce Joanna Siepietowska. W monografii *Proza Wiktora Pielewina w kontekście współczesnych dyskursów* zauważa ona:

Od chwili pojawienia się Pielewina na rynku księgarskim, w dyskursie literaturoznawczym i krytycznoliterackim trwają próby nałożenia jego utworom określonych ram gatunkowych. Odwołując się do klasycznego podziału na gatunki literackie badacze i krytycy literaccy licytują się w dokonywaniu gatunkowej klasyfikacji Pielewinowskich dzieł³⁷.

Siepietowska nie pochwała wspomnianych w tym cytacie prób i w kilku obszernych akapitach rozprawy dowodzi, że jedną z cech wyróżniających pisarstwo Pielewina jest wymykanie się normom i konwencjom gatunkowym (czy nawet pewien synkretyzm gatunkowy) obserwowane w zdecydowanej większości jego utworów³⁸. Ponadto analizując tezy stawiane przez Wittgensteina w *Dociekaniach filozoficznych*, Joanna Siepietowska stwierdza, że dozwolona dowolność w interpretowaniu słów przez adresata tekstu powoduje, iż sam język staje się nieraz „polem gry”³⁹. Co więcej, jeżeli wziąć pod uwagę poglądy Rolanda Barthesa zawarte w jego programowym artykule *Śmierć autora*, według których literatura odżegnuje się od przypisywania tekstowi ostatecznego sensu⁴⁰ to — jak podkreśla Siepietowska — możemy

³⁶ Е. Некрасов, *Интервью с Виктором Пелевиным...*

³⁷ J. Siepietowska, *Proza Wiktora Pielewina w kontekście współczesnych dyskursów literackich*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego, Siedlce 2018, s. 10–12.

³⁸ Tamże.

³⁹ Tamże, s. 123.

⁴⁰ R. Barthes, *Śmierć autora...*, s. 251.

z tego wysnuć wniosek, że w przypadku lektury utworów Piewlewin nie tylko samo dzieło jest grą: grą jest także jego odczytywanie („interpretowanie dzieła jest grą, zabawą w odgadywanie znaczeń”⁴¹).

Wracając do rozważań o podobieństwie pomiędzy twórczością literacką Piewlewin a huizingowską koncepcją gry/zabawy odnotujemy tu jej kolejny wyznacznik — bywa ona owiana tajemnicą, co sugeruje, że nie jest ona dla wszystkich. Owa inność, odrębność zabawy przejawia się więc czasem w różnego rodzaju przebraniach. Przebranie bowiem „dopełnia [...] ‘niezwykłości’ zabawy. Człowiek przebrany lub zamaskowany ‘gra’ inną jakąś istotą. ‘Jest’ inną istotą”⁴². Mieścić się więc w tej kategorii będzie także wspomniane unikanie przez Piewlewin kontaktów ze środowiskiem twórczym, pojawiające się w utworach pisarza chwytły literackie w rodzaju „odnalezionego rękopisu”, „cudzego listu” czy różnorakie „przybieranie masek” przez autora dzieła literackiego. Za szczególnego rodzaju maskę w przypadku Piewlewin możemy uznać noszenie przez niego ciemnych przeciwsłonecznych okularów, w których najczęściej można go zobaczyć na nielicznych fotografiach dostępnych w internecie.

Kolejną ważną funkcją zabawy jest to, że „[...] ‘przedstawia’ w alkę o coś albo też stanowi rodzaj zawodów: kto potrafi najlepiej coś przedstawić”⁴³. Odnotujemy, że ów element współzawodnictwa jest dość często obecny w literaturze. Twórcy rywalizują ze sobą o nagrody literackie, a co za tym idzie także o wymierne finansowe korzyści płynące ze zwycięstwa w tej rywalizacji. Rzecz jasna autorzy nie wyzywają się już współcześnie wprost na „pojedyńki literackie”, mają jednak poczucie nieustającego współzawodnictwa w swoim kręgu. Zarówno możliwość opublikowania utworu w prestiżowym czasopiśmie czy też druk książki w gigantycznym nakładzie mieszczą się w kategorii rywalizacji o „rząd dusz” czytelników. Tego rodzaju walka/rywalizacja może pozostać także elementem pisarskiej strategii. Jak przypomina cytowany już wcześniej Edward Balcerzan

Każda strategia określa się wobec publiczności literackiej, ale nie każda rozumie «publiczność» w sposób jednakowy. Są strategie pogodzone z tym, że ich produkty docierają do niedużej garstki czytelników. Są strategie walczące o popularność. Są wreszcie i takie, które faktu istnienia ludzi obojętnych wobec sztuki pisarskiej — nie przyjmują do wiadomości: usiłują wytwarzać teksty tak, jak gdyby miały być one czytane przez wszystkich⁴⁴.

⁴¹ J. Siepietowska, *Proza Wiktora Piewlewin...*, s. 125.

⁴² J. Huizinga, *Homo ludens...*, s. 29.

⁴³ Tamże.

⁴⁴ E. Balcerzan, *Strategie i czytelnicy...*, s. 5.

Ten sam aspekt — a więc relacji twórcy z czytelnikiem — podkreśla także Siergiej Kibalnik, współautor monografii *Литературные стратегии Виктора Пелевина*:

[...] по признанию ведущих критиков и „мастеров культуры”, самое интересное для них и важное для успеха сейчас не то, что писатель напишет, но то, как он репрезентирует себя перед читателем и, главное, перед литературно-художественным beau-monde⁴⁵.

Dla współczesnych krytyków i odbiorców bardzo ważne jest to, jak pisarz zaprezentuje się przed czytelnikiem i światem literackim. Owa relacja pisarz–czytelnik jest podkreślana przez Kibalnika, gdyż jego zdaniem Pielewin jest twórcą specyficznej „czytelniczocentrycznej” („читателецентрированной”⁴⁶) koncepcji autorstwa. Zdaniem krytyka Pielewin jako pisarz musi być zorientowany w najnowszych i popularnych zjawiskach kultury, gdyż jedną z jego strategii twórczych jest zaszczepianie nowych trendów wśród rosyjskich czytelników:

[...] стараясь быть в курсе культурной ситуации на Западе и выявляя в ней те элементы массовой и интеллектуальной культуры, которые еще неизвестны, но обречены скоро стать популярными и в России, он каждый раз создает интеллектуально-массовое чтение, в котором максимально возможное количество target-groups находят для себя что-то привлекательное⁴⁷.

Jak więc łatwo dostrzec, samo pojęcie „gry” oraz „strategii” pojmowanych jako celowe działania ukierunkowane na zdobycie i utrzymanie czytelniczego zainteresowania są immanentną cechą jego twórczości.

Oczywiście nie można winić pisarza za to, że do swych utworów stara się przyciągnąć uwagę. Spoglądając na przykład na rosyjskie statystyki księgarskie za (wybrany tu losowo) rok 2017, gdy ukazała się powieść Pielewina *iPhuck 10* — była ona jedną z 9 842 książek opublikowanych przez wydawnictwo „Eksmo” i jedną z 98 160 książek wydanych w danym roku w Rosji⁴⁸. Zgodnie z tymi danymi statystycznymi na rosyjskim rynku księgarskim pojawiała się wówczas każdego dnia blisko 270 nowych książek (sic!). Kiedy rynek księgarski dosłownie zalewany jest nowymi książkami, jedynie celna,

⁴⁵ О. Богданова, С. Кибальник, Л. Сафронова, *Литературные стратегии...*, s. 23.

⁴⁶ Там же, s. 36.

⁴⁷ Там же, s. 25.

⁴⁸ Dane statystyczne podają za stroną internetową „Российская Книжная Палата”, <http://www.bookchamber.ru/statistics.html> (23.10.2021).

sprawna i oparta na przemyślanej strategii akcja marketingowa jest w stanie zwrócić uwagę czytelnika w stronę konkretnej książki. Stąd też zapewne powieść Pielewina *Шлем ужаса (Helm grozy)* w roku 2005 najpierw pojawiła się jako audiobook, a następnie po dwóch tygodniach wyszła drukiem, zaś niedługo po premierze książki można było obejrzeć oparty na niej multimedialny spektakl⁴⁹. Książka *П5. Прощальные Песни Политических Пизмеев Пиндостана* była sprzedawana po raz pierwszy nocą z 4 na 5 października 2008 roku i to jedynie w dwóch księgarniach: w Moskwie (księgarnia „Москва”) i Petersburgu (księgarnia „Буквоед”). Podobny nocny termin sprzedaży zaplanowano dla powieści o wampirach *Бэтман Аполло (Batman Apollo)*. Była ona sprzedawana o północy 27 marca 2013 roku jedynie w dwóch księgarniach w stolicy. Atmosfera skandalu towarzyszyła także wcześniej (w roku 2006) powieści *Empire „V”* — jej wariant przygotowany do ostatniej autorskiej korekty pojawił się w sieci internetowej kilka tygodni przed oficjalną publikacją książki. Krytycy widzieli w tym celowy zabieg marketingowy, choć sam pisarz w wywiadzie podkreślał, że była to ewidentna kradzież i on sam z tym incydem nie miał nic wspólnego:

[...] в сеть попал черновик — сырая и незаконченная версия, которую лично мне не особо приятно читать. [...] Я вношу во время верстки огромное количество исправлений, иногда меняю двадцать-тридцать процентов текста. Мне обидно, что на всеобщее обозрение выложили вариант, который может испортить впечатление о книге⁵⁰.

Jak więc widzimy, aura skandalu, tajemniczości, zagadkowych niedopowiedzeń towarzyszy Pielewinowi od lat. Jest to jednak — w moim przekonaniu — także zaplanowana i konsekwentnie realizowana strategia, nie zaś dzieło przypadku. Być może w pierwszych latach jego obecności w przestrzeni literackiej takie zachowania podyktowane były obawą o to, czy uda mu się zaistnieć jako twórca, wywalczyć dla siebie choć fragment literackiej przestrzeni, przebić się ze swoim głosem wśród wielu innych debiutujących podówczas młodych twórców.

⁴⁹ Więcej o tym wyjątkowym spektaklu i powieści można przeczytać w artykułach: М. Охняк, *Мультимедийный „Шлем ужаса” Виктора Пелевина*, „Literatura Rusistica Vilniensis” 2007, nr 49, s. 91–96 oraz М. Охняк, *Multimedialny „Helm grozy” Wiktora Pielewina*, w: J. Kapuścik (red.), *Dialog sztuk w kulturze Słowian wschodnich*, tom II, Collegium Collumbinum, Kraków 2008, s. 308–317.

⁵⁰ Cytat pochodzi z wywiadu udzielonego przez pisarza Natalii Koczetkowej: *Вампир в России больше чем вампир*, <https://iz.ru/news/318686> (19.10.2021).

Jednak z biegiem czasu okazało się, że ta strategia pozostawienia czytelnika i dzieła samym sobie przynosi znakomite efekty. Jak odnotowuje Galina Józefowicz, która jest uznawana za jeden z najbardziej wpływowych głosów we współczesnej rosyjskiej krytyce literackiej, czytelnicy utworów Pielewina to ukonstytuowane od dawna grono zwolenników języka pióra:

[...] сегодня, как и двадцать лет назад, Пелевина читают и хипстеры, и пенсионеры, причем аудитория его остается удивительно стабильной — не стареет, не молодеет, не вымирает⁵¹.

Wskazuje ona na jeszcze jedno bardzo ciekawe zjawisko: według przeprowadzanych badań statystycznych rosyjskiego czytelnictwa istnieje nawet osobliwa grupa odbiorców, którzy przyznają się ankieterom do przeczytania w ciągu ostatniego roku tylko jednej książki i jest to zawsze powieść Pielewina⁵². Czy autor może sobie wymarzyć dla swoich książek lepszy scenariusz?

REFERENCES

- Balcerzan, Edward. "Strategie i czytelnicy." *Teksty* 1978, no. 1: 1–16.
- Barthes, Roland. "Śmierć autora." Transl. Markowski, Michał Paweł. *Teksty Drugie* 1999, no. 1/2 (54–55): 247–251.
- Bogdanova, Olga et al. *Literaturnye strategii Viktora Pelevina*. Sankt-Peterburg: ID "Petropolis", 2008 [Богданова, Ольга и др. *Литературные стратегии Виктора Пелевина*. Санкт-Петербург: ИД "Петрополис", 2008].
- Foucault, Michel. "Kim jest autor?" Transl. Markowski, Michał Paweł. Foucault, Michel. *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*. Komendant, Tadeusz (Ed.). Warszawa: Aletheia, 1999: 199–219.
- Huizinga, Johan. *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*. Transl. Kurecka, Maria, and Wirpsza, Witold. Warszawa: Aletheia, 2007.
- Ishimbaeva, Galina. "'Чапаев и Пустота': postmodernistskiye igry Viktora Pelevina." *Voprosy Literatury* 2001, no. 6: 314–323 [Г. Ишимбаева, "'Чапаев и Пустота': постмодернистские игры Виктора Пелевина." *Вопросы литературы* 2001, no. 6: 314–323].
- Kochetkova, Natal'ya. "Vampir v Rossii bol'she chem vampir" [Кочеткова, Наталья. "Вампир в России больше чем вампир"] <<https://iz.ru/news/318686>>.
- Lipovetskiy, Mark. *Russkiy postmodernizm. Ocherki istoricheskoy poetiki*. Yekaterinburg: Ural'skiy gosudarstvennyy pedagogicheskiy universitet, 1997 [Липо-

⁵¹ Г. Юзефович, *Как читать Пелевина?* <https://vpobede.ru/news/galina-yuzefovich-kak-chitat-pelevina> (16.09.2021).

⁵² Jak stwierdza Galina Józefowicz „Статистические данные выявляют даже существование такой удивительной группы как 'читатели Пелевина': это люди, прочитывающие в год всего одну книгу, и каждый раз книга эта — новый роман Виктора Олеговича". Г. Юзефович, *Как читать Пелевина?*...

- веккий, Марк. *Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики*. Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет, 1997].
- Numano, Mitsuyesi. "Tyukan sesetsu." *Nezavisimaya gazeta* 2000, no. 232 (2294), 07.12.2000 [Нумано, Мицуюси. "Тюкан сесэцу." *Независимая газета* 2000, no. 232 (2294), 07.12.2000] <https://www.ng.ru/kafedra/2000-12-07/3_tukan.html>.
- Ochniak, Magdalena. "Multimedialny 'Helm grozy' Wiktora Pielewina." *Dialog sztuki w kulturze Słowian wschodnich*. Капуścик, Jerzy (Ed.). Т. II. Kraków: Collegium Columbinum, 2008: 308–317.
- Okhnyak, Magdalena. "Mul'timediynny 'Shlem uzhasa' Viktora Pelevina." *Literatura Rusistica Vilniensis* 2007, no. 49: 91–96 [Охняк, Магдалена. "Мультимедийный 'Шлем ужаса' Виктора Пелевина." *Literatura Rusistica Vilniensis* 2007, no. 49: 91–96].
- Pańkowska, Ewa. *Powieści Wiktora Pielewina. Kontekst postmodernistyczny. Interpretacje*. Białystok: Wydawnictwo Prymat Mariusz Śliwowski, 2016.
- Skoropanova, Irina. *Russkaya postmodernistskaya literatura. Uchebnoye posobiye dlya studentov filologicheskikh fakul'tetov vuzov* Moscow: Flinta– Nauka, 2001 [Скоропанова, Ирина. *Русская постмодернистская литература. Учебное пособие для студентов филологических факультетов вузов*. Москва: Фланта–Наука, 2001].
- Smyslov, Vadim. "Vite nado vyuti." [Смыслов, Вадим. "Вите надо выйти."] <<https://theblueprint.ru/culture/personality/pelevin-segodnya>>.
- Szczęsna, Ewa (Ed.). *Słownik pojęć i tekstów kultury*. Warszawa: Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, 2002.
- Szymczak, Grzegorz. "Wiktor Pielewin: zabawa w postmodernizm." *Studia Rossica XII: Literatura rosyjska na rozdrożach dwudziestego wieku*. Skruna, Wiktor (Ed.). Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2003: 417–434.
- Toyshin, Danila. "Interv'yu so zvezdoj." [Тойшин, Данила. "Интервью со звездой."] <<http://pelevin.nov.ru/interview/o-toish/1.html>>
- Yuzefovich, Galina. "Kak chitat' Pelevina?" [Юзефович, Галина. "Как читать Пелевина?"] <<https://vpobede.ru/news/galina-yuzefovich-kak-chitat-pelevina>>